



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2019

**Funkelnde Buchstaben, leuchtende Verse – Die Materialität der Inschrift
und ihre Reflexion in den Carmina Latina Epigraphica**

Schwitter, Raphael

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110641042-007>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-184430>

Book Section

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) License.

Originally published at:

Schwitter, Raphael (2019). Funkelnde Buchstaben, leuchtende Verse – Die Materialität der Inschrift und ihre Reflexion in den Carmina Latina Epigraphica. In: Ritter-Schmalz, Cornelia; Schwitter, Raphael. Antike Texte und ihre Materialität : Alltägliche Präsenz, mediale Semantik, literarische Reflexion. Berlin/-Boston: De Gruyter, 119-138.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110641042-007>

Raphael Schwitter

Funkelnde Buchstaben, leuchtende Verse: Die Materialität der Inschrift und ihre Reflexion in den *Carmina Latina Epigraphica*

1 Einleitung

Der Großteil der aus der römischen Antike erhaltenen Ehren- und Grabinschriften – gleichgültig ob auf Stein, Bronze oder einem anderen beständigen Material – haben als gemeinsamen Nenner die Bezeichnung, Beschreibung oder nähere Erläuterung eines bestimmten materiell fass- und sichtbaren Inschriftenträgers. Obschon die Art und Weise dieser ‚Informationsübermittlung‘ je nach Entstehungszeit und Kontext sowohl sprachlich als auch hinsichtlich ihrer äußeren Form variiert und in Gestaltung und Präsentation mitunter ästhetische Wirkungsabsichten erkennen lässt, rückt die Inschrift selbst kaum je in den Fokus ihrer eigenen Betrachtung. Während die Materialität eines Grabmals, seine Größe, Beschaffenheit oder figürlich-dekorative Ausstattung nicht selten thematisiert wird,¹ werden die materialen Aspekte der Inschrift nur in wenigen Einzelfällen zur Sprache gebracht. Die Schriftlichkeit des Textes, seine Materialisierung in Gestalt eingeritzter, eingravierter oder eingemeißelter *litterae* ist nicht Gegenstand tieferer (Selbst-)Reflexion. Dasselbe gilt für den Sprachstil und die Ausdrucksweise.² Diese Beobachtung trifft grundsätzlich auch auf die verhältnismäßig kleine Gruppe der Versinschriften zu,³ die sich formal wie inhaltlich von der Masse der Prosainschriften unterscheidet und enge Verbindungen zur verstärkt reflexionsaffinen Buchpoesie aufweist.⁴ Durchsucht man letzteres

1 Prägnantes Beispiel ist die Versinschrift auf dem bekannten Grabmonument des Bäckers Eurysaces vor der Porta Maggiore (CLE 13, Rom, 1. Jh. v. Chr.): *Est hoc monimentum Marcei Vergilei Eurysacis / pistoris redemptoris: apparet*. In anderen Fällen werden bestimmte architektonische oder figürliche Elemente explizit genannt. Siehe dazu etwa Lattimore 1962, 227–230; Sanders 1970; Pietri 1983, 517. Ich danke Sigrid Mratschek (Rostock) für die kritische Lektüre des Manuskripts.

2 Eine sprachästhetische Reflexion scheint in CLEAfr 15 (viell. 4. Jh. n. Chr.) vorzuliegen: *arte manet comptum et insatia[bil... / picturae ut gressu maestus lass]...*

3 Eine Exponierung der Inschrift erfolgt hier häufig in der Art von CLE 512,1: *Hic ego qui taceo, versibus mea vita demonstro*; CLE 808: *Qui legis hunc titulum mortalem te esse memento*; CLE 1592,1: *Quisquis iter capis, versos hos respice quaeso* oder CLE 249,5: *cuius ne taceat memorandum littera nomen*. All diesen Fällen ist gemeinsam, dass auf den Mitteilungscharakter der Inschrift verwiesen wird, ohne dabei aber die Inschrift selbst (etwa mit einem Epitheton) näher zu charakterisieren.

4 Von den über 300.000 bekannten lateinischen Inschriften sind etwas mehr als ein Prozent metrisch, siehe Sanders 1981. Zu den lateinischen Versinschriften im Allgemeinen siehe mit weiteren Literaturhinweisen die konzise Einführung von Schmidt 2015; eine kommentierte und übersetzte Auswahl bietet Courtney 1995; einen Einblick in die Forschung der Jahre 1980–2007 Cugusi 2007a, bes.

Textcorpus⁵ nach Signalen, welche die Aufmerksamkeit des Lesers auf die materiale oder sprachliche Präsentation der Inschrift selbst lenken, wird man bei einem poetischen Mittel fündig, das in römischen Versinschriften der Kaiserzeit und Spätantike relativ geläufig ist:⁶ In *CLE* 273 (aus Sigidunum [Belgrad], kaiserzeitlich) offenbart die Sprecherfigur – in diesem Fall das plätschernde Wasser des Badehauses – dem Leser, dass der Name des Dedikanten im Akrostichon verschlüsselt sei,⁷ während in *CLE* 748 (= *CIL* 5,6731, christlich) die Dichterin Taurina im metrischen Subskript ihres längeren Elogiums auf vier Nonnen den Leser darauf hinweist, dass die Namen der heiligen Frauen aus dem ersten Buchstaben eines jeden Verses erschlossen werden können.⁸ Der explizite Hinweis auf das Akrostichon konnte durch die materielle Gestaltung der Inschrift ersetzt werden: Eine Bauinschrift aus Nordafrika (*CLE* 1916 = *ILS* 9351, M'lakou [Mauretanien], 4. Jh. n. Chr.) vereint Akrostichon und Telestichon und zwar so, dass die Inschrift in der Weise in den Stein gehauen wurde, dass jeweils die ersten und letzten Buchstaben der Verse abgesetzt sind und exakt untereinander zu stehen kommen. Die poetisch anspruchsvolle Form des Gedichts ist auf dem Inschriftenträger abgebildet, wird also plastisch-visuell nachvollziehbar.⁹ Das Akrostichon ist damit ein sprachlich-graphisches Ausdrucksmittel, das einen Eigennamen ins Zentrum rückt und dadurch in erster Linie die pragmatische Grundfunktion einer Ehren- oder Grabinschrift, nämlich die der Repräsentation und Erinnerungsstiftung, erfüllt.¹⁰ Ob darüberhinaus auch ein künstlerisch-ästhetischer Anspruch zum Aus-

9–17. Insbesondere die wechselseitige Beeinflussung zwischen Versinschrift und Buchepigramm ist gut untersucht, siehe dazu etwa Keith 2011; Liddle/Low 2013; Christian 2015. Zu den intertextuellen Bezügen zwischen *CLE* und lateinischen Dichtern siehe u. a. Lissberger 1934; Hoogma 1959; Galletier 1922, 204ff.; Cugusi 1982; Cugusi 1996, 165–198; Cugusi 2007a, 147–181; Cugusi 2007b, 1–61.

5 Seit den Editionen von Bücheler/Lommatzsch 1895–1926 (= *CLE*) hat sich die Zahl der bekannten Versinschriften verdoppelt, eine Neuedition der *CLE* ist im Rahmen des *CIL* in Vorbereitung. Unabhängig davon haben Paolo Cugusi und Maria Teresa Sblendorio Cugusi bereits mehrere Bände zu einzelnen Provinzen vorgelegt, die auch neuere Funde enthalten: u. a. *CLEAfr*, *CLEHisp*, *CLEMOes*, *CLESard* und *CLEThr*. Die vorliegende Analyse berücksichtigt auch diese Sammlungen.

6 Siehe dazu u. a. Galletier 1922, 314–319; Zarker 1966; Wolff 2000, 106–108. Eine Liste der erhaltenen Akrosticha findet sich in *AL* II,2,920; siehe ferner Barbieri 1975, 364ff.

7 *CLE* 273,9–10: *Ut tamen et lector nomen [cognosce]re possis, / singulae declarant exordia [litter]ae primae.*

8 *CLE* 748,28–39: *Nomina sanctorum lector si forte requiris, / ex omni versu te littera prima docebit.* Weitere Beispiele: *CLE* 109,9: *Nomen si quaeris, iunge versum exordia;* *CLE* 696,3–4: *Nomen dulce, lector, si forte defunctae requires, / a capite per litteras deorsum [p]ellegendo cognoscis;* *CLE* 797,17: *Si vis scire nomen, principia[les] [litteras] iunge;* *CLE* 1814; *CLE* 1968. Derartige Leseanweisungen finden sich auch in Prosa im Prae- oder Subscriptum, vgl. *CLE* 437; *CLE* 708.

9 Zur visuellen Poesie (*carmina figurata*) in der Spätantike siehe Ernst 1991, 95–142.

10 In selteneren Fällen enthält das Akrostichon ein *signum*, vgl. *CLE* 1814,7–8: *Ut signum invenias, quod erat tam vita maneret, / selige litterulas primas e versibus octo.* Im Akrostichon liest man *macarius* („gesegnet“). Das Totengedenken ist ein zentrales Thema der Versepitaphien, siehe Pietri 1983, 536. Vgl. etwa *CLE* 618,3: *fama viget: periit corpus, sed nomen in ore est / vivit laudatur legitur celebratur amatur / nuntius Augusti ... / cui Latiae gentis nomen patriaeque Sabinus.* Zum Denkmal als Garant des Nachruhms siehe die motifgeschichtliche Studie von Häusle 1980.

druck gebracht werden sollte, ein Akrostichon also als (selbst)referentieller Verweis auf die literarische Qualität des Gedichtes beziehungsweise auf das *ingenium* des Dichters gewertet werden darf, ist fraglich. Für eine diesbezügliche These finden sich jedenfalls kaum Belegstellen.¹¹

Dieser exemplarische Befund scheint von der Gesamttenenz her durchaus repräsentativ zu sein, was sich mit Blick auf weitere geläufige Ausdrucks- und Stilmittel epigraphischer Poesie auch bestätigt.¹² Gerade im Vergleich zu den eng verwandten literarischen, d. h. nicht als Steininschrift konzipierten Genres, dem Buchepigramm oder der Elegie, ist auffallend, wie konsequent die epigraphische Poesie auf Selbstbezüge jeglicher Art verzichtet. Dies gilt nicht nur für den Text, sondern auch für den Dichter selbst. Gegenüber dem Leser, der die zentrale Instanz der angestrebten Erinnerungsleistung darstellt, tritt der Autor bewusst in den Hintergrund.¹³ Dies gilt zumal für funeräre Kontexte, aber auch für Ehren- und Bauinschriften: In beiden Bereichen sucht das schrifttragende Monument die Aufmerksamkeit des Lesenden mit baulichen Elementen sowie durch die figürliche und dekorative Ausstattung, also in erster Linie mit Hilfe visueller Mittel, auf sich zu ziehen.¹⁴ Die Inschrift fungiert dabei im Wesentlichen als identifizierend-vermittelnde Instanz zwischen Betrachter und Monument. Die Rhetorik zahlreicher Grabinschriften trägt dieser leserorientierten Ausrichtung bekanntlich Rechnung, indem Vorbeigehende direkt angesprochen und zur Lektüre aufgefordert werden.¹⁵

Die Gründe für diese Devianz sind im epigraphischen Kontext zu suchen, dem wesentlich andere Produktions- und Rezeptionsweisen zugrunde liegen als Gedichten, die für eine Buchsammlung konzipiert wurden. Zum einen entsprechen hier Selbstreferenzen auf Autor und Text keinem prioritären Wirkungsinteresse, zum anderen machte die äußere Begrenzung des Textträgers eine Beschränkung auf das

¹¹ Wolff 2000, 106 zitiert *CLE* 1830,7 (Azia [Mauretanien], 4. Jh. n. Chr.): *Si a capita explores, ingenium nomenque probabis*. In *AE* 1947, 31 hat sich der Autor verewigt: *Lupus fecit*.

¹² Z. B. Wortspiele, Rätsel oder intertextuelle Anklänge. Zu Stil und Sprache der *CLE* siehe Galletier 1922, 237–275; Wolff 2000, 99–108. Einen Überblick neuerer Literatur zum Thema bietet Cugusi 2007a, 15–16.

¹³ Die Dichter sind meist anonym. Zu den seltenen Ausnahmen zählen u. a. *CLE* 748 und 1559. Bisweilen nennt sich der Verstorbene auch selbst als Verfasser: *CIL* 6,18378. Zur ungleichen Rollenverteilung zwischen Autor und Leser im Vergleich zur Buchpoesie siehe die Ausführungen von Gregory Hutchinson in diesem Band.

¹⁴ Das Bedürfnis gesehen zu werden, spiegelt sich literarisch in Petron. *Sat.* 71,11, wo Trimalchio sein Epitaph in der Nähe einer Sonnenuhr anbringen will, *ut quisquis horas inspiciet, velit nolit nomen meum legat*. Zum Ausstattungsluxus römischer Grabanlagen siehe von Hesberg 1992, 221–228. Es gab jedoch unterschiedliche Stufen von ‚Öffentlichkeit‘. Auf der untersten bewegen sich Inschriften, die an unzugänglichen Stellen (z. B. auf der Innenseite eines Sarkophages) angebracht sind. Dazu Eck 1986, 62; Beltrán Lloris 2015, 96. Zur restringierten Schriftpräsenz in vormodernen Kulturen (etwa mittelalterlicher Bau- oder mesopotamischer Tempelinschriften) siehe generell Frese/Keil/Krüger 2014.

¹⁵ Z. B. *CLE* 63,2: *Hospes resiste et tumulum hunc excelsum aspice*. Siehe zum Leserappell in spätantiken Zeugnissen u. a. Consolino 1976; zur Kommunikation zwischen Denkmal und Leser u. a. Häusle 1980, 41–63.

Wesentliche notwendig.¹⁶ Bezeichnenderweise ist im Autoepitaph, das Ovid in *trist.* 3,3 dichtet, der Verweis auf die äußere Form der kurzen Inschrift (*grandibus in tumuli marmore caede notis* „Schreib [dies] mit großen Buchstaben auf den Marmor des Grabmals“): *trist.* 3,3,71) nicht Inhalt der Grabinschrift selbst, sondern Anweisung des Dichters an seine Frau.¹⁷

Obwohl nun eine Versinschrift im Wesentlichen durch ihre Orts-, Funktions- und Materialgebundenheit definiert ist und die epigraphische Konvention Selbstreferenzen nur in sehr begrenzter Form vorsieht, ist gerade der Materialität der Inschrift ein Exponierungspotential inhärent, das die Buchpoesie erst in der Spätantike, durch Zierschrift und Chryso- beziehungsweise Argyrographie, systematisch ausschöpfen wird.¹⁸ Während augusteische Dichter äußere Elemente der Papyrusrollen, die ihre Dichtungen aufnehmen sollen, bisweilen ausführlich beschreiben (etwa Umbilicus, Titulus, Futteral, Papyrusqualität), fehlen Hinweise auf Schriftbild, Tintenfarbe oder kalligraphische Aspekte völlig.¹⁹ Die früheste derartige Beschreibung stammt von Optatianus Porfyrius (1. Hälfte 4. Jh. n. Chr.) für einen Codex (*carm.* 1). Grund dafür dürfte das weitgehend normierte Layout römischer Buchrollen gewesen sein, das wenig Spielraum für künstlerische Ausgestaltungen bot und durch die gleichmäßige Reihung der Schriftzeichen in der *scriptura continua* graphischen Verzierungen jeglicher Art entgegenstand.²⁰

Die Inschrift dagegen ist integraler Bestandteil der architektonischen Gesamtkomposition und leistet gerade in ihrer äußeren Erscheinungsform einen wesentlichen Beitrag zur dekorativ-ornamentalen Ausstattung des inskribierten Objekts.²¹ Mit der Entwicklung von Prunkinschriften im Hellenismus, die auf Fernwirkung konzipiert waren, erhielten Steininschriften eine mehrdimensionale, plastisch formbare Körpermasse, die gerade dort hervortritt, wo die Buchstaben nicht in Stein eingemeißelt sind, sondern aus Metall bestanden: So wurden seit der frühen Kaiserzeit Bauinschriften in

16 Ausnahmen sind monumentale Grabgebäude und Mausoleen, die Platz für umfangreiche Grabinschriften bieten. Bekanntes Beispiel ist *CLE* 1552. Siehe dazu weiter unten S. 129–131.

17 Siehe auch den Beitrag von Eigler in diesem Band. In der literarischen Elegie der augusteischen Zeit, die auffallend häufig Inschriften erwähnt, wird die äußere Form der ‚eingelegeten‘ Inschriften beziehungsweise des Inschriftträgers (Größe, Gestalt, ornamentale Ausstattung o. ä.) kaum thematisiert. Siehe dazu Bettenworth 2016, 53ff.

18 Zur Verwendung von Gold- und Silberschrift in der Antike siehe Trost 1991, 6–17; damit verbunden ist eine höhere kalligraphische Ausgestaltung; zu den spätantiken Zierbuchstaben siehe etwa Nordenfalk 1970. Dass die antike Papyrusrolle als Medienformat in der Regel nicht mit der Materialität der Inschrift, ihrer aufwendigen Erscheinungsform und sorgsam Präsentation konkurrieren konnte, vermerkt auch Hutchinson in seinem Beitrag in diesem Band. Zur kostbaren Ausstattung spätantiker Codices und zur Kalligraphie siehe auch Mratschek 2002, 443–453.

19 Etwa Ov. *trist.* 1,1,1–14; [Tib.] 3,1,7–14; Mart. 3,2,7–11.

20 Nordenfalk 1970, 21–24; Ishøy 2003.

21 Im Epitaph des Ennodius von Pavia, aus dessen Hand zahlreiche Kircheninschriften stammen, wird auf diese ornamentale Funktion explizit hingewiesen: *CLE* 1368,17–18 (= *CIL* 5,6464, Pavia, 521 n. Chr.): *templa deo faciens ymnis decoravit et auro, / et paries functi dogmata nunc loquitur.*

goldenen Lettern beziehungsweise in (mit Stiften befestigten) Bronz Buchstaben ausgeführt oder Epitaphien mit einem zierenden Rahmen versehen und auf diese Weise als eigenständiger Architekturbestandteil herausgestellt. Die Buchstaben der Zierschriften wurden dabei formal der plastischen Tektonik der monumentalen Bauwerke angepasst.²² Angesichts des ‚Bildcharakters‘ der Inschrift erhalten auch kalligraphische Aspekte eine zunehmende Bedeutung, obwohl hier explizite Rezeptionszeugnisse fehlen. Das Beispiel des Kalligraphen Filocalus, der die metrischen Märtyrerepigramme des Papstes Damasus auf Stein vorgezeichnet und sich am Rand zuweilen stolz als *scriptor* verewigt hat, lehrt aber, dass in epigraphischen Kontexten die formale Gestaltung der seit der augusteischen Zeit weitgehend standardisierten (Zier-)Buchstaben durchaus Möglichkeiten zur Beeinflussung des Lesers und Betrachters geboten hat.²³



Abb. 1 (links): Fragment einer Grabinschrift mit adscriptio des Kalligraphen Filocalus: *[S]cripsit Furius Dio[nysius Filocalus]* (aus: Ferrua 1942, 135 n. 18²⁾.

Abb. 2 (rechts): Fragment eines Verstitulus des Papstes Damasus mit adscriptio des Kalligraphen Filocalus: *Furius Dionysius* (aus: Ferrua 1942, 158 n. 27).

²² Nordenfalk 1970, 24–28. Zu den Goldlettern siehe auch weiter unten S. 126–128. Zur ‚Einrahmung‘ kaiserzeitlicher Grabinschriften: Häusle 1980, 104f. mit weiteren Literaturangaben.

²³ Zu Damasus, „dem Vater päpstlicher Epigraphik“, siehe Wesch-Klein 1999; zu Filocalus (mit Abbildungen) Ferrua 1942, 21–35; zur Paläographie römischer Inschriften Cagnat 1898, 134; Mallon 1952, 55–73; Gordon 1983, 38–40; Edmondson 2015, 122–125. Die Schrift als Mittel der Auszeichnung griechischer Epigramme erwähnt auch Nobili in diesem Band. Für generelle Überlegungen zur „graphischen Dimension“ von Literatur siehe Giurato/Kammer 2006.



Abb. 3: Papst Damasus, Elogium auf St. Agnes, in den Buchstaben des Filocalus (aus: Diehl 1912, 36a).

In einigen wenigen Inschriften im Corpus der *Carmina Latina Epigraphica* wird auf die dekorative Funktion der Inschrift explizit Bezug genommen.²⁴ Dieses bisher kaum beachtete Phänomen soll im Folgenden nähere Betrachtung finden.²⁵ Im Fokus der exemplarischen Untersuchung stehen die (Selbst-)Referenzen auf die Materialität der Inschrift, wobei die Textgruppe der Epitaphien zwangsläufig eine größere Berücksichtigung finden wird als das zahlenmäßig kleinere Corpus der Bau- und Ehreninschriften.

2 Materiale Selbstreferenzen in kaiserzeitlichen und spätantiken Versinschriften

Auf einem Sarkophag aus Vercellae ist zwischen geflügelten Genien ein Gedicht eingemeißelt, das, wie das Präskript in großen Buchstaben verkündet, der Lollia Procla gewidmet ist (*CLE* 610 = *CIL* 5,6693). Als Stifter und Sprecherfiguren werden im Subskript die Eltern (*genitores*) genannt, die ihrer Tochter auf Griechisch ein letztes Lebewohl hinterherrufen.²⁶ In zehn Hexametern wird mit Betrachtungen über die Vergänglichkeit des irdischen Lebens in konventioneller Form die konsolatorisch ausgerichtete

²⁴ Hier liegt eine besondere Art der Selbstreferenzialität vor, da Inschriften – um es narratologisch auszudrücken – über keine eigene Stimme verfügen. Andere Instanzen führen das Wort: das inschrifttragende Monument, der Dedikant, der Künstler oder der Tote. Selbstreferenzen sind daher nicht direkt auf die Inschrift, sondern auf die jeweilige Sprecherfigur bezogen. Zur Gesprächssituation in griechischen Inschriften siehe Christian 2015; in lateinischen Grabgedichten Häusle 1980, 47ff. und Socas 2002.

²⁵ In eine ähnliche Richtung geht die Untersuchung byzantinischer Inschriften von Rhoby 2017, dessen Fokus jedoch auf Rezeptionszeugnissen liegt, in denen der dekorativ-ornative Charakter von Inschriften thematisiert wird.

²⁶ Im Präskript steht in lateinischen Ziffern *AEONI CHAERE*. Wiederholt wird dieser Ausruf in der ersten Zeile des Gedichts.

Sepulkraltopik aufgerufen,²⁷ um dann in den letzten drei Versen unvermittelt dekorative Aspekte des Grabmals und der Inschrift selbst in den Blick zu nehmen:

*P]urpurei flores mutati [lumi]ne pulchro
depinge]nt tumulum, tituli q]lem littera fulgens
declarat niveo lapidis distincta metallo.*

Dunkelrot gefärbte Blumen in prachtvollem Glanz verzieren das Grabmal, das der leuchtende Bronz Buchstabe der Inschrift bezeichnet, vom weißglänzenden Marmor verschieden durch seine metallene Farbe.²⁸

(CLE 610,11–13)

Der die Inschrift beschließende Verweis auf das florale Dekor der Steinplatte sowie auf Farbe und Material der Buchstaben, mit denen das Gedicht ausgeführt ist, rückt die Materialität des schriftlichen Informationstransfers, den die Inschrift leistet, emphatisch in den Vordergrund.²⁹ Der Leser wird implizit dazu angehalten, seinen Blick noch einmal über das Grabmal schweifen zu lassen und sich dabei insbesondere die materiellen Aspekte, die ursprünglich wohl seine Aufmerksamkeit geweckt und zur Lektüre der Inschrift geführt haben dürften, noch einmal zu vergegenwärtigen. Während Hinweise auf die äußere Erscheinung des Grabmals beziehungsweise auf den die Inschrift begleitenden Bilderschmuck konventionell sind,³⁰ ist der Verweis auf die *littera fulgens*, die sich vor dem Weiß des Marmors abhebt, durchaus singulär: Durch die sepulkrale Symbolik der kontrastierenden Farben (Kupfer-)Rot und (Marmor-)Weiß werden die Reflexionen des Lesers, die – angeregt von den ersten Versen des Gedichts – über die Bedeutung von Leben und Tod kreisen, ergänzt und vertieft.³¹ Indem sich die in Stein gemeißelte Inschrift in ihrer wahrnehmbaren, ja berührbaren Gegenständlichkeit in Szene setzt, transgrediert sie ihre Primärfunktion als Vermittlungsinstanz zwischen Sprecherfigur und Rezipienten und wird, indem die materielle Präsentation des Textes symbolisch die sprachlich vermittelten Inhalte und die Kostbarkeit aufnimmt, selbst zum integralen Bestandteil des sepulkralen Zeichensystems.

27 Zu den Anschauungen und Reflexionen über den Tod in lateinischen Grabinschriften siehe Lattimore 1962, 172–265 (zur *consolatio*: 215–265); Pietri 1983, 536–548.

28 Alle Übersetzungen stammen, wenn nicht anders vermerkt, vom Verfasser.

29 Blumen, insbesondere (rote) Rosen und Lilien, sind im römischen Totenkult (u. a. an den *Rosalia*) gut bezeugt, siehe Klauser 1954, 451–453. Grabinschriften verweisen bisweilen auf Blumen, die auf dem Grabhügel wachsen, das Grab dekorieren (sollen) oder den Grabstein selbst zieren, vgl. etwa *ILS* 8369; 8371; 8374; 8379 sowie *CLE* 492; 1184; zum Brauch: Lattimore 1962, 129–141, zum griechischen Bereich auch: Christian 2015, 306ff. Rote Totenblumen erwähnen Vergil *Aen.* 6,883–886 und *Ov. trist.* 3,3,81f. Zur Lebenssymbolik von Blumen am Grab oder auf dem Grabrelief siehe Lattimore 1962, 129f.; Sanders 1970, 325f.

30 Sanders 1970; Pietri 1983, 517.

31 Die Farben Rot und Weiß sind in Griechenland und Rom kultisch aufgeladen. Rot war im Totenkult seit alters in Gebrauch, siehe Hermann 1969, 403–405. Zur Praxis der roten Einfärbung von Inschriften vgl. Plin. *nat.* 23,122. Noch heute sind im Elogium auf Scipio Barbatus (*ILS* 3) rote Farbspuren erkennbar.

Neben *CLE* 610 finden sich im untersuchten Corpus nur wenige Beispiele, wo in Grabepitaphien explizit auf die Buchstaben der Inschrift eingegangen wird. In der Mehrzahl der Fälle erfolgt dies in übertragenem Sinn, wie etwa in *CLE* 582:³²

*...li solum quod res[tat agamus
... ca]namus carmine ma[esto
... titu]lo scalpentes littera ma[esta
triste minist]erium maesto comitamu[r] honore.*

[...] wollen wir tun, was zu tun bleibt, [...] besingen in traurigem Lied [...] mit trauernden Buchstaben die Inschrift einmeißeln, um die traurige Pflicht mit trauernder Ehrbezeugung zu verbinden. (*CLE* 582,1–4, Rom, 3./4. Jh. n. Chr.?)

Auf die Farbe der Inschrift, jedoch wohl ebenfalls in uneigentlichem Sinn, verweist der Ehemann der verstorbenen Flavia Nicopolis im hexametrischen Präskript des elegischen Epitaphs:

*Si quis forte mor]ae patiens vis scire viator,
parvolus hic a]tris titulis quid noster aratus
reddat ager lacrim]as, paulum consiste, docebo.*

Falls du, Reisender, Muße hast und wissen willst, warum unser kleiner, mit trauerschwärzer Inschriften durchfurchter Acker³³ hier Tränen vergießt, dann bleib kurz stehen und ich erkläre es dir. (*CLE* 1184,1–3, Rom, kaiserzeitlich?)

Konkret auf Farbe und Materialität der Buchstaben bezogen ist eine Reihe von Inschriften, die keine Realität, sondern eine Ideal- oder Wunschkonstruktion ausdrücken:³⁴

*Si meritis possem dare munera tantum,
quanta tibi debentur praemia laudis,
aureus hic titulus et littera nominis auro
condecorata legi debet, tam simplici vita
quae superis semper tam grata fuisti.*

³² Das Motiv der *littera maesta* erscheint auch in *CLE* 639 und variierend in *CLE* 750,2: *titulus lacrimabilis*; *CLE* 1514,2: *[tr]istes endecasyllabi*. Vgl. ferner *CLE* 1294,5: *O lapis hic felix et littera muta sepulcri*; *CLE* 1471,2: *crudelis tituli*.

³³ Die Metaphorik ist gewagt, falls *ager* tatsächlich da stand, den Grabplatz bezeichnet und *atris titulis* von *aratus* abhängt. Das Motiv des weinenden Steins ist schon in hellenistischer Zeit bezeugt: Christian 2015, 131ff. Ist *aratus ager* jedoch wörtlich („bestellter Grabhügel“), sind die Tränen wohl mit Blumen zu identifizieren.

³⁴ Weitere Beispiele sind *CLE* 229,3 (Britannien, kaiserzeitlich): *Aureis sacro carmen mox viritim litteris* und (in Prosa) *CILA* II,1,175 (Peñaflor [Sevilla], kaiserzeitlich): *Litteris auratis scribere(m) hunc titulum*. Vgl. auch *CLE* 1086 und *CLE* 1246, wo sich der Wunsch nach Vergoldung auf das ganze Grabmal bezieht.

Könnte ich deinen Verdiensten so viel zurückerstatten, wie dir Lob gebührt, dann müsste diese Inschrift golden sein und deinen Namen müsste man in goldenen Buchstaben lesen, so bescheiden warst du in deinem Leben, stets bei den Göttern beliebt.

(CLE 1088,1–5, Sarsina [Umbrien], kaiserzeitlich)

Litterae aureae oder *auratae*, mit Gold überzogene Bronz Buchstaben, sind fester Bestandteil der „Repräsentationsepigraphik des augusteischen Prinzipats“.³⁵ Sie sind sowohl archäologisch wie literarisch gut bezeugt und zierten in erster Linie Tempelarchitrave und andere öffentliche Bauten.³⁶ Dass auch Grabepitaphien, wenn nicht mit Gold, so doch bisweilen mit Bronzeziffern ausgestattet waren, bezeugt ILS 8244, wo die knappe Prosainschrift auf einen Furier der *Legio VIII Augusta* mit der Strafandrohung endet: *Et si quis aeu[m] sarcofagu[m] amoverit sive literas, inferet fisco s[er]v[er]estium mil(ia) num(mum) L* („Falls jemand den bronzenen Sarkophag oder die Buchstaben entfernt, zahlt er der Staatskasse 50'000 Sesterzen“). Der Wunsch, das eigene Grabmonument mit goldenen Buchstaben zu beschreiben, findet sich auch im berühmten *Testamentum porcelli* (4. Jh. n. Chr.), wo das Ferkel M. Grunnius Corocotta verfügt: *Et volo mihi fieri monumentum ex litteris aureis scriptum: M. Grunnius Corocotta porcellus vixit annis DCCCC XC VIII s[er]emis. Quodsi semis vixisset, mille annos implesset* („Ich will, dass mir ein Grabmal errichtet wird, auf dem in goldenen Lettern steht: Das Ferkel M. Grunnius Corocotta lebte 999 1/2 Jahre. Hätte es noch ein halbes Jahr gelebt, hätte es das Tausend voll gehabt.“).³⁷ Auch in CLE 1088 ist keine Realität beschrieben, der Verweis auf die fehlenden Goldbuchstaben lenkt den Blick des Lesers aber unvermittelt auf die bescheidene materielle Präsentation des Grabmals. Ganz ähnlich wird in jenen Gedichten verfahren, in denen sich Angehörige über ihre Besitzverhältnisse beklagen, die es ihnen nicht ermöglicht hätten, den Verstorbenen ein Grabmal aus Gold und Elfenbein zu stiften.³⁸ In CLE 1088 ist die mit demselben Unmöglichkeitstopos getätigte Behauptung, dass die sichtbare Bescheidenheit von Inschrift und Monument in keiner Weise mit der Tugendhaftigkeit der Ehefrau korrespondieren würde, jedoch höchst ambivalent, bestanden die Vorzüge der Verstorbenen doch gerade in der *vita simplex*, durch die sie bei den Göttern beliebt war. Wäre da ein luxuriöses Grabmal überhaupt angemessen gewesen?

Ein bemerkenswertes Rezeptionszeugnis dieser Praxis ist das von Karl dem Großen in Auftrag gegebene metrische Epitaph auf Papst Hadrian I., das in der St. Peters-Kirche in Rom erhalten ist.³⁹ Nach Bericht der Lorsch Annalen habe Karl im

35 Alföldy 1990, 73. Zur imperialen Epigraphik siehe grundlegend Alföldy 1991.

36 Siehe dazu die Studie von Stylow/Villanueva 2013.

37 Ed. Bücheler 1922, 269. Zu dieser parodistischen Schrift siehe HLL 5 § 550, 2.

38 Vgl. CLE 1246: *Esse[t] si, genitor, nobi[s] sub]stantia larga, / ... / et t]ibi magnifica struer[et, ve]n[er]ande, sepulcrha (sic!) / ex auro fulvo et solid[o] ex ebore / sublim]esque tibi st[atu]a[s] ...; CLE 204,1–2: *Si pro virtute et animo fortunam habuiss[et], / magnificum monimentum hic aedificassem tibi; CLE 1768. Es handelt sich also um ein gefestigtes Motiv. Siehe dazu Cugusi 1980/1981; Cugusi 2006.**

39 Siehe dazu de Rossi 1888; Favreau 1997, 64–68.

Jahr 795 eine Grabinschrift angeordnet, die „mit goldenen Buchstaben auf Marmor“ zu setzen sei, „um das Grabmal des Papstes zu verzieren“ (*epitaphium aureis litteris in marmore conscriptum iussit [...] ad sepulturam summi pontificis ornandam*).⁴⁰ Der dekorative Charakter wird hier also explizit hervorgehoben. Diesen Anspruch erfüllt die Inschrift durchaus. Das sorgfältig ausgestaltete Layout und die kalligraphische Umsetzung stehen der Repräsentationsepigraphik der römischen Kaiserzeit, an der sich das Kunstwerk eindeutig orientiert, an nichts nach.⁴¹ Neben der Schrift und der hohen Qualität des Gedichts sticht der exklusive Schriftträger, eine dunkle, fast schwarze Marmorplatte hervor. Das Ganze vermittelt den Eindruck eines wohlkonzipierten Gesamtkunstwerks, das den zeitgenössischen Betrachtern in Rom bereits ein halbes Jahrzehnt vor der Kaiserkrönung eine klare Botschaft von den imperialen Ambitionen des Frankenkönigs übermittelte.⁴²

Fasst man den bisherigen Befund zusammen, so fallen besonders zwei Punkte auf: 1) In allen zitierten Beispielen dient der explizite Verweis auf die Materialität der Inschrift einer enkomiasistischen Hervorhebung der verstorbenen Person. Der visuellen (Selbst-)Präsentation des Textes kommt damit in der ästhetischen Gesamtkomposition dieser Grabmäler eine wichtige Rolle zu. 2) Die überwiegende Mehrheit der materialen Referenzen, die in funerären Kontexten mit Blick auf den Titulus Erwähnung finden, bewegen sich im semantischen Feld des Leuchtens, Glänzens und Strahlens. Mit letzterer Feststellung korrespondiert der besonders in christlichen Kontexten verbreitete Usus, Leben und (vormaliges) Aussehen von Verstorbenen in Lichtmetaphern zu beschreiben.⁴³ Als Beispiel sei hier auf den Beginn des oben erwähnten Elogiums der Dichterin Taurina verwiesen:

*Lumine virgineo hic splendida membra quiescunt.
Insigne animo, castae velamine sancto
crinibus imposito caelum petiere sorores
innocuae vitae meritis operumque bonorum.*

Hier ruhen in jüngerfräulichem Licht strahlende Gebeine.

Das leuchtende Haupt mit dem heiligen Schleier umhüllt, strebten keusch die Schwestern zum Himmel aufgrund der Verdienste ihres rechtschaffenen Lebens und ihrer guten Taten.

(CLE 748,1–4)

⁴⁰ *Annales Laureshamenses* c. 28, ed. Georg Heinrich Pertz (MGH Script. 1, 1826), 36. Die Inschrift ist ediert von Ernst Dümmler (MGH Poet. 1), 113–114.

⁴¹ Eine schöne Abbildung findet sich in Silvagni 1943, pl. II. 6. Zur paläographischen „Revolution“, die die Inschrift veranschaulicht, siehe de Rossi 1888.

⁴² Siehe dazu mit Fokus auf die Herkunft des seltenen und überaus kostbaren Marmors die Studie von Story/Bunbury/Felici 2005.

⁴³ Ein Beispiel aus dem literarischen Bereich ist Paul. Nol. *epist.* 13,28 (Consolatio an Pammachius auf seine verstorbene Frau Paulina im Winter 396), wo die Lichtmetaphorik („eingehüllt in Farbigkeit, gebadet in kostbarem Licht“), die Auferstehung des Leibes evoziert. Siehe hierzu Mratschek 2002, 147–148.

Gegen Ende des Gedichts wird die Licht- und Farbmorphorik noch einmal aufgenommen und christlich gedeutet (CLE 748,22–23): *Floribus et variis operum gemmisque nitentes / lucis perpetuae magno potentur honore* („Da sie [in ihrem Leben] von den Blumen und vielfältigen Edelsteinen ihrer guten Werke glänzten, erlangen sie nun die Ehre des ewigen Lichts.“). Die Glanzmetaphorik, welche die Beschreibung von Verstorbenen in Kaiserzeit und Spätantike häufig beherrscht,⁴⁴ steht in auffallendem Bezug zur postulierten Leucht- und Glanzkraft des Grabmals selbst. Das metaphorische Glänzen des Verstorbenen steht damit in einem mimetischen Verhältnis zur glanzvollen Materialität von Inschrift und Grabmal.⁴⁵ Verfügt das Grabmal zudem über eine plastische Abbildung des Verstorbenen, kann die Inschrift explizit auf diesen Zusammenhang hinweisen (CLE 2296, Henchir-Souhilia [Tunesien], für einen Gladiatoren): [...] *statuae donatus [honore / ... / post obitum referunt sic membra de]corem. / ...]ima frigidos imitantur marmo[ra vultus*. („[...] mit einem Ehrenbild beschenkt [...] So glänzen nach dem Tod meine Gebeine [...] der Marmor trägt die Züge meines kalten Antlitzes.“).

Ein Übergang zur Ekphrasis des Grabmals ist hier grundsätzlich möglich, wie die monumentale Versinschrift auf dem Mausoleum der Flavii im heutigen Kasserine, Tunesien (CLE 1552 A–B = CIL 8,212–213, 2. Jh. n. Chr.) veranschaulicht.⁴⁶ Das turmförmige Gebäude besteht aus drei Stockwerken, die auf einem vierstufigen Podium stehen. Auf der Frontseite des untersten Geschosses sind um den Türbereich herum zwei durch ein *Spatium* getrennte Gedichte ungleich über drei Kolumnen verteilt. Das erste Gedicht (A) umfasst neunzig Hexameter, das zweite (B) zehn elegische Distichen, damit ergibt die Anzahl Verse exakt die Lebensjahre des verstorbenen Vaters, für den der Sohn T. Flavius Secundus das Mausoleum erbauen ließ.⁴⁷ Ergänzt wird die Versinschrift durch mehrere Prosaepitaphien (CIL 8,211 und 214–216), die auf der Front- und Seitenwand des zweiten Geschosses angebracht sind und in traditioneller Form neben T. Flavius Secundus dem Älteren weitere hier bestattete Angehörige der Flavii aufführen. Die bemerkenswerten Gedichte sind das Werk eines anonymen Dichters, der die Tradition römischer Versepitaphien zu transgredieren suchte: Nicht nur die Länge seiner Komposition ist einzigartig, auch in Inhalt, Sprache, Stil und Präsen-

⁴⁴ CLE 70,1: *Honestam vitam vixit pius et splendidus*; CLE 1988,16–19: *Haec ... / candida, luminibus pulchris, aurata capillis, / et nitor in facie permansit eburneus illae, / quam mortalem nullam habuisse ferunt*.

⁴⁵ CLE 849: [...] *candore pulchro marmoris, / in quo perspicua corporis / inest effigies numinis*. Die Spiegelung des Charakters im Material lässt sich auch in griechischen Ehreninschriften des 3. und 4. Jh. n. Chr. nachweisen: Christian 2015, 288–298.

⁴⁶ Zu diesem eindrucklichen Bauwerk und seinen Inschriften liegt eine umfassende Studie einer französischen Forschergruppe vor: Flavii de Cillium 1993.

⁴⁷ CIL 8,211: *vix(it) an(nis) CX*. Die Gedichte sind übersetzt und kommentiert in Flavii de Cillium 1993, 65–86 sowie von Courtney 1995, 399–406.

tationsmodus werden ostentativ Grenzen überschritten.⁴⁸ Als Sprecherfigur fungiert der Dichter selbst, angesprochen ist der Stifter des Monuments, T. Flavius Secundus der Jüngere. Der Text ist graphisch durch *paragraphi* in mehrere Sinnabschnitte unterteilt.⁴⁹ Das erste Gedicht setzt direkt mit dem Leitthema ein: Die kurze Lebenszeit der Menschen stehe im Gegensatz zur viel dauerhafteren *memoratio*, die durch Inschriften (*per titulos*) erlangt werden könne (V. 1–8) – ein erster Hinweis auf das poetische Selbstverständnis des Autors. Der Dichter richtet nun seinen Blick auf den Sohn des Verstorbenen, durch dessen *pietas* dieses gewaltige Grabmonument entstanden sei. Weil dabei, wie das Bauwerk zeigt, keine Kosten gescheut wurden, verdient der Dedicant höchstes Lob und Respekt, hätte er das Geld doch stattdessen für vergängliche Vergnügungen verschwenden können, was anhand eines *luxuria*-Katalogs verdeutlicht wird (V. 21–31). Nach diesem kurzen Enkomion wendet sich der Dichter erstmals direkt an seinen Auftraggeber, um ihm vor Augen zu führen, wie sein Vater sich in der Unterwelt über das prachtvolle Bauwerk freut. Denn dieses sei der Grund für seine Unsterblichkeit. Die aus der Perspektive des Vaters vollführte Beschreibung des Monuments legt den Fokus auf den Glanz des behandelten Materials und die Sorgfalt der beteiligten Künstler:⁵⁰

... sic stare nitentes
consensus lapidum, sic de radice levatos
in melius crevisse gradus, ut et angulus omnis
sic quasi mollitae ductus sit stamine cerae.
Mobilibus signis hilaris scalpura n[ov]a[t]ur,
et licet atsideue probet hos vaga turba [dec]ores,
lucentes stupeat pariter pendere columnas.

[Weil er weiß] dass die wohl geordneten Steinblöcke so hell leuchten und dass die sich vom Boden stufenweise erhebenden Etagen in der Weise gearbeitet sind, dass jede Kante erscheint, als wäre sie aus weichem Wachs geschnitten. Heiter erneuert sich die Bildhauerei durch lebhafte Bilder und das vorbeiströmende Volk kann diese Dekorierungen unablässig bewundern und die Symmetrie der hell glänzenden Säulen bestaunen.

(CLE 1552 A,42–48)

⁴⁸ Siehe dazu die einschlägigen Beiträge von J. Soubiran, Dorothy Pikhhaus, Elisabeth de Buck, Georges Devallet sowie Jean-Noël Michaud in Flavii de Cillium 1993, 113–215.

⁴⁹ Für diese *paragraphi* wird in Flavii de Cillium 1993, 96–110 von Paul Force eine schlüssige Erklärung geboten: Ursprünglich waren sie für die *ordinatio* des Gedichts auf Stein bestimmt und sollten jeweils eine Leerzeile markieren. In Unkenntnis der Bedeutung dieser Marginalzeichen hat der Scrip-tor beziehungsweise der Steinmetz diese auf den Stein übertragen, ohne eine Leerzeile einzufügen. Dies würde auch die unschöne asymmetrische Aufteilung der Inschrift auf die drei Kolonnen erklären.

⁵⁰ Das Mausoleum trägt heute eine erdfarbene Patina (s. die Farbphotographie auf der Frontseite von Flavii de Cillium 1993). Unter der Oxidationsschicht ist der Stein aber weiß: Flavii de Cillium 1993, 78.

Dass der Dichter auch die dominant über dem Türbereich eingemeißelte Inschrift und damit, in übertragenem Sinn, seine Poesie zu den staunenswerten *decores* des Bauwerks zählt, wird nicht explizit gesagt, ist durch die Wortwahl (*signa*) aber impliziert.⁵¹ Eine vergleichbare Rezeptionssituation beschreibt Paulinus von Nola in *carm.* 27,547–592, wo er darlegt, wie die Bilderzyklen und Inschriften an den Wänden der Basilica Nova in Nola von den herbeiströmenden Landleuten bestaunt werden, „die nicht des Glaubens entbehren, aber unfähig sind zu lesen.“⁵²

Die zitierte Passage unterscheidet sich kaum von der Art poetischer Ekphrasis, wie sie in der bilderklärenden Titulusdichtung oder in den beschreibenden Bauinschriften der Spätantike gepflegt wurden.⁵³ In funerären Kontexten ist dies jedoch singulär: Mit der *laudatio* und der *descriptio* bedient sich die Inschrift zwar durchaus klassischer Ausdrucksformen antiker Sepulkraldichtung. Die literarische Ausgestaltung, der Einbezug weiterer Darstellungsformen (u. a. des Katalogs), die merkliche Präsenz des Dichters und die poetische Selbstdarstellung, die im zweiten Gedicht (B) besonders stark hervortritt, macht das Ganze aber zu einem überaus originellen Werk,⁵⁴ das die Grenzen eines Epitaphiums überschreitet und sich einerseits der zeitgenössischen Buchdichtung, andererseits aber auch den Bau- und Ehreninschriften annähert.

3 ‚Leuchtschriften‘ – Farbe und Glanz als epigraphisches Auszeichnungsmerkmal

Die Analyse hat im Exempel soweit gezeigt, dass Versinschriften in den seltenen Fällen, in denen sie auf ihre eigene Materialität verweisen, dies in erster Linie im Hinblick auf ihre reale oder vorgestellte Farb- beziehungsweise Glanzwirkung tun, wodurch teils dem Text eine zusätzliche symbolisch-metaphorische Ebene erschlossen wird, teils die Inschrift selbst beziehungsweise der Akt ihrer Lektüre ins Bewusstsein gerückt wird. Der Verweis selbst ist dabei rein deskriptiv: Der Text ist in seiner Schriftlichkeit sicht- und berührbar, die entsprechende Wirkung auf den Betrachter entfaltet das Material, das die Inschrift trägt (Stein), hervorhebt (Farbaufstrich) oder aus der sie besteht (Bronzebuchstaben).

⁵¹ In V. 46 können die *signa* durchaus die Inschrift selbst bezeichnen, vgl. *Ov. met.* 8,529: *nomina saxo signare* und im Gedicht B 17: *nominibus signantur limina certis*. Vgl. dazu die Diskussion in Flavii de Cillium 1993, 80 ad loc.

⁵² Siehe dazu Mratschek 2002, 405–406.

⁵³ Siehe dazu weiter unten S. 132–133.

⁵⁴ Zur Originalität der Inschrift siehe die Beiträge von Elisabeth de Buck und Jean-Noël Michaud in Flavii de Cillium 1993, 153–167 beziehungsweise 191–215.

Eine Transgredierung dieser Ausgangslage liegt vor, wenn dem Text selbst – und zwar unabhängig von seinen Trägermedien oder der Ausgestaltung der Buchstaben – eine eigene ‚Materialität‘ zugesprochen wird. In CLE 957, einer Wandinschrift aus Pompeji, wird genau damit gespielt, wenn das Verb *sustinere* sowohl in übertragenem wie wörtlichen Sinn verwendet wird, also dem geschriebenen Text selbst ein ‚materielles Gewicht‘ zugesprochen wird, das die Wand, auf die er gekritzelt wurde, einbrechen lassen könnte.⁵⁵ Eine vergleichbare abstrakte ‚Körperlichkeit‘ postulierte auch Sidonius Apollinaris (um 430–480 n. Chr.) für die Epigramme, die er und zwei weitere Dichter im Auftrag des Bischofs Patiens von Lyon als Inschriften für die Apsis der neu errichteten Kirche konzipiert hatten. Sein eigenes Epigramm erweist sich dabei als zeittypische Bauinschrift, in der die Architektur des Gebäudes und insbesondere dessen Lichtwirkung in Form einer überaus kunstvollen poetischen Ekphrasis beschrieben wird.⁵⁶ Die sprachliche Preziosität und Extravaganz der eingemeißelten Gedichte verleiht diesen gleichsam eine materielle Kostbarkeit, die sich, wie der Dichter im Brief an den Rhetor Hesperius erklärt, gerade in der spezifischen Lichtwirkung manifestiert, die von ihnen ausgeht (Sidon. *epist.* 2,10,3): *Namque ab hexametris eminentium poetarum Constantii et Secundini vicinania altari basilicae latera clarescunt* („Denn die Seitenwände der Basilica, die an den Altar angrenzen, erglänzen durch die Hexameter zweier herausragender Dichter, Constantius und Secundinus.“). Auch seinem eigenen Gedicht gesteht er dieselbe Wirkung zu, wenn auch in beschränkterem Ausmass: ... *quapropter illorum iustius epigrammata micant quam istaec, quae imaginarie tantum et quodammodo umbratiliter effingimus* („Deshalb leuchten die Epigramme jener beiden Dichter auf berechtigtere Weise als meine hier, die nur meiner poetischen Imagination entstammen und eher skizzenhaft sind.“ Sidon. *epist.* 2,10,4). Der Glanzeffekt der Kirche wird durch jenen ergänzt, der bei der Lektüre der Epigramme entsteht. Die Gedichte treten damit nicht nur in direkte Konkurrenz zu den glänzenden Materialien, mit denen der Kirchenraum ausgestattet ist, vielmehr verstärken sie deren Lichtwirkung wie durch ein Brennglas: In Form einer Mise en abyme bilden sie den Kirchenraum mimetisch ab, wobei sie dessen Licht aus eigener Kraft wieder in den Raum hinaustragen.⁵⁷

Die hier zutage tretende Fokussierung auf die Licht- und Glanzwirkung in ekphrastischen Darstellungen lässt sich in der Spätantike sowohl in der literarischen Epigrammatik als auch in christlichen Bau- und Ehreninschriften feststellen.⁵⁸ Im christlichen Bereich, wo die Lichtmetaphorik ohnehin religiös aufgeladen ist, stehen

⁵⁵ CLE 957 (= CIL 4,1904): *Admiror, paries, te non cecidisse ruina, / qui tot scriptorum taedia sustineas*. Siehe dazu die ausführliche Besprechung von Eigler in diesem Band.

⁵⁶ Sidon. *epist.* 2,10. Die Inschrift ist, wie das Gebäude selbst, nicht erhalten. Das Folgende beruht auf Schwitter 2015, 157–160. Siehe ferner Hernández Lobato 2010; Hecquet-Noti 2013; Mratschek 2017, 315.

⁵⁷ Zur spätantiken ‚Lichtsprache‘ und ihrer Reflexion bei Autoren wie Sidonius Apollinaris, Ennodius oder Avitus von Vienne siehe Schwitter 2015, 155–188.

⁵⁸ Zur Motivik, das sich auch in Statius’ *Silvae* findet, siehe Schwitter 2015, 160ff. Einen guten Über-

der imaginierte Glanz und die Schönheit des beschriebenen Objekts häufig in direkter Verbindung mit der Heiligkeit, die es ausstrahlt oder umgibt.⁵⁹ Neben Kirchen- und Altartituli ist das Licht-Motiv aber auch in Thermeninschriften geläufig, wobei sich auch hier wieder klare Überschneidungen zwischen epigraphischer Poesie und Buchdichtung zeigen.⁶⁰ Referenzen auf die Inschrift selbst finden sich in diesen ekphrastischen Kontexten jedoch höchstens implizit. Dasselbe gilt auch für die Buchepigrammatik: Im beschreibenden Epigramm, das auf die poetische Vergegenwärtigung eines Objekts abzielt, nehmen sich Autor und Text generell zurück. Stattdessen wird beschrieben, was man sieht (z. B. Ennod. *carm.* 2,19: ein Löwenbrunnen) oder sehen könnte (z. B. Ennod. *carm.* 2,17: ein Triclinium).⁶¹

Als Ausnahme mag hier ein Gedicht zitiert werden, das in Rom auf eine bronzene *tabula fastigiata* eingraviert wurde:

*Quo]d gens Carnuntum m[uri]s sublimis offert,
n]on auro aut gemmis set [radi]at titulo.
Nam quod Mandroni venerando nomine fulget,
maius Ydaspio munere suspicitur.*

Was der Volksstamm der Carnunter diesen hohen Mauern darbringt, glänzt nicht von Gold oder Edelsteinen, sondern durch die Inschrift selbst. Denn was durch den ehrwürdigen Namen des Mandronius hell erstrahlt, ist bedeutender anzusehen als die Bauwerke des fernen Orients. (CLE 910, Rom, christlich⁶²)

Der postulierte Glanz der Inschrift ist hier aber gerade nicht materiellen Ursprungs, sondern dem glanzvollen Leben des Geehrten geschuldet. Allein dessen Name ist kostbar und nicht die Materialität der Inschrift.

blick über die spätantike literarische Epigrammatik liefert Bernt 1968; zur epigraphischen Dichtung der Spätantike HLL 5 § 543; zur spätantiken Titulusdichtung Arnulf 1997, 23–145.

⁵⁹ Z. B. CLE 320; CLE 915; CLE 919; CLE 1448; CLE 1808. Siehe dazu auch weiter oben Anm. 43.

⁶⁰ Z. B. CLE 2039,1 (Tunis, 6. Jh. n. Chr.): *Cerne salutiferas sp[lendent]i marmore Baias* mit AL 201,1–2 (Shackleton Bailey): *Hic ubi conspicuis radiant nunc signa metallis / Et nitido clarum marmore fulget opus.*

⁶¹ Bei Ennodius ist der Fokus auf den Glanzeffekt des beschriebenen Objekts besonders markant, vgl. *carm.* 2,10; *carm.* 2,56. Sein unglaublicher Sprachbombast bildet das Gesagte nicht nur ab, sondern überhöht es zugleich, sodass – wie bei Sidonius – die preziöse ‚Lichtsprache‘ des Autors selbst ins Zentrum rückt.

⁶² Die Datierung in die christliche Spätantike ist durch das vorangestellte Christusmonogramm verbürgt.

4 Fazit: Zur Funktionalität materialer Selbstverweise

Grabmonumente, Altäre oder Ehrenstatuen tragen als funktionsgebundene materielle Objekte in der Regel ihre Bedeutung in sich selbst, bedürfen also prinzipiell keiner Inschrift, die den Zeitgenossen ihre Semantik im entsprechenden kulturellen Zeichensystem (Nekropole, Kultplatz, Forum) näher erläutert. Die Inschrift ist in dieser Hinsicht sekundär: Sie erhält ihre Existenz durch den Wunsch des Bauherrn, das Objekt zu ‚individualisieren‘, indem es den Dedikanten, den Verstorbenen, die Gottheit oder den Athleten, dem es gewidmet ist, benennt. Wird der Text in das Trägermedium eingetragen oder auf diesem angebracht, wird er zu einem Teil von diesem und übernimmt zu einem gewissen Grad dessen materiellen Qualitäten. Diese Eigenart unterscheidet inschriftliche Texte grundlegend von der ‚Buchliteratur‘, deren Materialität sich im Wesentlichen auf Papyrus oder Pergament beschränkt. Dieses semantischen Potentials der Inschrift war man sich in der Antike durchaus bewusst. Das hat die vorliegende exemplarische Analyse gezeigt. Explizite materiale Selbstverweise sind in den *Carmina Latina Epigraphica* zwar auf Einzelfälle beschränkt. Diese Beschränkung hat jedoch mehrheitlich äußere Gründe. In der Mehrzahl der Fälle dürfte die materiale Präsenz der Inschrift stillschweigend im Leseprozess berücksichtigt und das semantische Potential aktualisiert worden sein, wobei sich je nach Leser und Kontext ein mehr oder weniger großer interpretativer Entfaltungsspielraum bot.

Aus produktionsästhetischer Perspektive sind die Aktualisierungsmöglichkeiten im Rezeptionsprozess aber zumindest in den Grundlinien vorgegeben: Die wenigen Fälle, wo im Corpus der *Carmina Latina Epigraphica* ein Titulus zum Gegenstand der Betrachtung gemacht wird, sind praktisch ausschließlich auf die materielle Repräsentation des Textes und eine diesbezügliche positive Wirkung auf den Leser und Betrachter bezogen. Explizite Referenzen auf die visuell wahrnehmbaren Aspekte einer Inschrift (Farbe, Glanz, Lichteffekte) dienen dabei durchweg einer enkomiaistischen Überhöhung des Verstorbenen, des Bauwerks, des Dedikanten oder, in seltenen Fällen, auch des Dichters selbst. Der Verweis auf die Materialität der Inschrift verleiht der kommemorativen Grundfunktion epigraphischer Kommunikation damit einen zusätzlichen Nachdruck.

Literaturverzeichnis

- Alföldy, Géza (1990), *Der Obelisk auf dem Petersplatz in Rom. Ein historisches Monument der Antike* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 1990, Bericht 2), Heidelberg.
- Alföldy, Géza (1991), „Augustus und die Inschriften: Tradition und Innovation. Die Geburt der imperialen Epigraphik“, in: *Gymnasium* 98, 289–324
- Arnulf, Arwed (1997), *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter* (Kunstwissenschaftliche Studien 72), Berlin/München.
- Beltrán Lloris, Francisco (2015), „Latin Epigraphy: The Main Types of Inscription“, in: Christer Bruun u. Jonathan Edmondson (Hgg.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Oxford, 89–110.
- Barbieri, Guido (1975), „Una nuova epigrafe d'Ostia e ricerche sugli acrostici“, in: *Miscellanea greca e romana. Studi pubblicati dall'Istituto italiano per la storia antica* 4, 301–403.
- Bernt, Günter (1968), *Das lateinische Epigramm im Übergang von der Spätantike zum frühen Mittelalter* (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung 2), München.
- Bettenworth, Anja (2016), *Hoc satis in titulo. Studien zu den Inschriften in der römischen Elegie* (Orbis antiquus 44), Münster.
- Bücheler, Franz (1922⁶), *Petronii Saturae et Liber Priapeorum*, hg. v. Wilhelm Heraeus, Berlin.
- Cagnat, René (1898), *Cours d'épigraphie latine*, Paris.
- Christian, Timo (2015), *Gebildete Steine. Zur Rezeption literarischer Techniken in den Versinschriften seit dem Hellenismus* (Hypomnemata 197), Göttingen.
- Consolino, Franca E. (1976), „L'appello al lettore nell'epitaffio della tarda latinità“, in: *Maia* 28, 129–143.
- Courtney, Edward (1995), *Musa lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions* (American Classical Studies 36), Atlanta (GA).
- Cugusi, Paolo (1980/1981), „Un possibile tema dei Carmina Latina Epigraphica: L'aureus titulus“, in: *Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Cagliari* 3, 5–9.
- Cugusi, Paolo (1982), „Carmina Latina Epigraphica e tradizione letteraria“, in: *Epigraphica* 44, 65–107.
- Cugusi, Paolo (1996), *Aspetti letterari dei Carmina Latina Epigraphica* (Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino 22), Bologna.
- Cugusi, Paolo (2006), „Un epigramma erotico bresciano, la aurea terre e i ritornello epigrafici“, in: *Bollettino di studi latini* 36, 450–459.
- Cugusi, Paolo (2007a), *Per un nuovo corpus dei Carmina Latina Epigraphica. Materiali e discussioni* (Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Serie 9, vol. 22, fasc. 1), Rom.
- Cugusi, Paolo (2007b), „Ricezione del codice epigrafico e interazione tra carmi epigrafici e letteratura latina nelle età repubblicana e augustea“, in: Peter Kruschwitz (Hg.), *Die metrischen Inschriften der römischen Republik*, Berlin/New York, 1–61.
- Diehl, Ernst (1912), *Inscriptiones Latinae* (Tabulae in usum scholarum 4), Bonn.
- Eck, Werner (1986), „Römische Grabinschriften. Aussageabsicht und Aussagefähigkeit im funerären Kontext“, in: Henner von Hesberg u. Paul Zanker (Hgg.), *Römische Gräberstraßen: Selbstdarstellung – Status – Standard*, (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen. N. F. 96), 61–83.
- Edmondson, Jonathan (2015), „Inscribing Roman Texts. Officinae, Layout, and Carving Techniques“, in: Christer Bruun u. Jonathan Edmondson (Hgg.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Oxford, 111–130.

- Ernst, Ulrich (1991), *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters* (Pictura et poesis 1), Köln et al.
- Favreau, Robert (1997), *Épigraphie médiévale* (L'Atelier du Médiéviste 5), Turnhout.
- Ferrua, Antonio (1942), *Epigrammata Damasiana* (Sussidi allo studio delle antichità cristiane 2), Rom.
- Flavii de Cillium (1993), *Les Flavii de Cillium. Étude architecturale, épigraphique, historique et littéraire du Mausolée de Kasserine* (CIL 8,211–216) (Collection de l'Ecole Française de Rome 169), Rom.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfrid E./Krüger, Kristina (Hgg.) (2014), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/München/Boston.
- Galletier, Edouard (1922), *Étude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions*, Paris.
- Giurato, Davide/Kammer, Stephan (2006), „Die graphische Dimension der Literatur? Zur Einleitung“, in: Davide Giurato u. Stephan Kammer (Hgg.), *Bilder der Handschrift: die graphische Dimension der Literatur* (Nexus 71), Frankfurt a. M.
- Gordon, Arthur E. (1983), *Illustrated Introduction to Latin Epigraphy*, Berkeley/Los Angeles.
- Häusle, Helmut (1980), *Das Denkmal als Garant des Nachruhms. Eine Studie zu einem Motiv in lateinischen Inschriften* (Zetemata 75), München.
- Hecquet-Noti, Nicole (2013), „Le temple de Dieu ou la nature symbolisée: la dédicace de la cathédrale de Lyon par Sidoine Apollinaire (Epist. 2,10)“, in: Florence Garambois u. Daniel Vallat (Hgg.), *Le lierre et la statue. La nature et son espace littéraire dans l'épigramme gréco-latine tardive*, Saint-Étienne.
- Hermann, Alfred (1969), „Farbe“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum* 7, 358–447.
- Hernández Lobato, Jesús (2010), „La écfasis de la Catedral de Lyon como híbrido intersistémico. Sidonio Apolinario y el Gesamtkunstwerk tardoantico“, in: *Antiquité tardive* 18, 297–308.
- von Hesberg, Henner (1992), *Römische Grabbauten*, Darmstadt.
- Hoogma, Robert Peter (1959), *Der Einfluss Vergils auf die Carmina Latina Epigraphica*, Amsterdam.
- Ishøy, Anne (2003), „Schrift, Tinte und Papier. Zur buchhistorischen Beschreibung des Schriftbildes in römischer Poesie“, *Classica et mediaevalia* 54, 321–352.
- Keith, Alison (2011), *Latin Elegy and Hellenistic Epigram. A Tale of Two Genres at Rome*, Newcastle.
- Klauser, Theodor (1954), „Blume“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum* 2, 459–446.
- Nordenfalk, Carl (1970), *Die spätantiken Zierbuchstaben*, 2 Bde. (Die Bücherornamentik der Spätantike 2), Stockholm.
- Lattimore, Richmond (1962), *Themes in Greek and Latin Epitaphs* (Illinois Studies in Language and Literature 28.1–2), Urbana (IL).
- Lissberger, Ewald (1934), *Das Fortleben der römischen Elegiker in den Carmina Epigraphica*, Diss. Tübingen.
- Liddel, Peter/Low, Polly (2013) (Hgg.), *Inscriptions and Their Uses in Greek and Latin Literature*, Oxford.
- Mallon, Jean (1952), *Paléographie Romaine*, Madrid.
- Mratschek, Sigrid (2002), *Der Briefwechsel des Paulinus von Nola. Kommunikation und soziale Kontakte zwischen christlichen Intellektuellen*, Göttingen.
- Mratschek, Sigrid (2017), „The Letter Collection of Sidonius Apollinaris“, in: Cristiana Sogno, Bradley K. Storin u. Edward J. Watts (Hgg.), *Late Antique Letter Collections. A Critical Introduction and Reference Guide*, Oakland (CA).
- Pietri, Charles (1983), „Grabinschrift II (lateinisch)“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum* 12, 514–590.
- Rhoby, Andreas (2017), „Text as Art? Byzantine Inscriptions and Their Display“, in: Irene Berti, Katharina Bolle, Fanny Opdenhoff u. Fabian Stroth (Hgg.), *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages* (Materiale Textkulturen 14), Berlin/München/Boston, 285–284.

- de Rossi, Jean B. (1888), „L'inscription du tombeau d'Hadrien I, composée et gravée par ordre de Charlemagne“, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 8, 478–501.
- Sanders, Gabriel M. (1970), „Les éléments figuratifs des Carmina Latina Epigraphica“, in: *Anamnesis. Gedenkboek E. A. Leemans*, Brügge, 317–341.
- Sanders, Gabriel M. (1981), „Le dossier quantitatif de l'épigraphie Latine versifiée“, in: *L'Antiquité Classique* 50, 707–720.
- Schmidt, Manfred G. (2015), „Carmina Latina Epigraphica“, in: Christer Bruun u. Jonathan C. Edmondson (Hgg.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Oxford, 764–782.
- Schwittler, Raphael (2015), *Umbrosa lux. Obscuritas in der lateinischen Epistolographie der Spätantike* (Hermes Einzelschriften 107), Stuttgart.
- Silvagni, Angelo (1943), *Monumenta epigraphica Christiana saeculo XIII antiquiora quae in Italiae finibus adhuc exstant*, Vol. 1, Rom.
- Socas Gavilán, Francisco (2002), „Materiales para una tipología de los epigramas funerarios latinos trazada a partir de sus voces e interlocutores“, in: Javier del Hoyo u. Joan Gómez Pallarés (Hgg.), *Asta ac pellege. 50 años de la publicación de Inscripciones Hispanas en verso*, Madrid, 183–204.
- Story, Joanna/Bunbury, Judith/Felici, Anna Candida et al. (2005), „Charlemagne's Black Marble: The Origins of the Epitaph of Pope Hadrian I, in: *Papers of the British School at Rome* 73, 157–190.
- Stylow, Armin U./Ventura Villanueva, Ángel (Hgg.) (2013), „Las inscripciones con *litterae aureae* en la *Hispania Ulterior* (Baetica et Lusitania): Aspectos técnicos“, in: Jordi López Vilar (Hg.), *Tarraco Biennal. Actes 1er Congrès International d'Arqueologia i Món Antic. Homenatge a Géza Alföldy*, Tarragona, 301–339.
- Trost, Vera (1991), *Gold- und Silbertinten. Technologische Untersuchungen zur abendländischen Chrysographie und Argyrographie von der Spätantike bis zum hohen Mittelalter* (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 28), Wiesbaden.
- Wesch-Klein, Gabriele (1999), „Damasus I., der Vater der päpstlichen Epigraphik“, in: Thomas M. Buck (Hg.), *Quellen, Kritik, Interpretation. Festgabe zum 60. Geburtstag von Hubert Mordek*, Berlin/Bern/New York, 1–30.
- Wolff, Étienne (2000), *La poésie funéraire épigraphique à Rome*, Rennes.

